

**ANTONI MICHNIK**

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0002-2279-2374>

## Aisteach – awangarda potencjalna

### Aisteach – a Potential Avantgarde

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

#### Abstract

This essay constitutes an analysis of the Aisteach project – a fictional archive of Irish musical avant-garde, with the composer Jennifer Walshe at the forefront. The presented text places the Walshe project within the context of the history of artistic experiments involving fictional archives (particularly sound) and contemporary composition practices, with the “new discipline” postulated by the artist in the foreground. Subsequently, the analysis of the project aims to resolve the question of the history and culture of Ireland contained in Aisteach.

**Keywords:** invented tradition; contemporary music; Ireland; fictitious archive; Jennifer Walshe

#### Abstrakt

Esej stanowi analizę projektu Aiseach – fikcyjnego archiwum irlandzkiej awangardy muzycznej, na którego czele stoi kompozytorka Jennifer Walshe. Tekst umieszcza projekt Walshe w kontekście historii artystycznych eksperymentów z fikcyjnymi archiwami (zwłaszcza dźwiękowymi) i współczesnych praktyk kompozytorskich, z postulowaną przez artystkę „nową dyscypliną” na czele. Następnie analiza projektu zmierza ku odpowiedzi na pytanie o zawartą w Aisteach wizję historii oraz kultury Irlandii.

**Słowa kluczowe:** tradycja wynaleziona; muzyka współczesna; Irlandia; fikcyjne archiwum; Jennifer Walshe

#### O autorze

**Antoni Michnik** – dr nauk humanistycznych (doktorat w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk), historyk kultury, performer. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC. W latach 2013–2024 w redakcji magazynu „Glissando”. Publikował między innymi w „Dialogu”, „Kontekstach”, „Kulturze Popularnej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Polish Theatre Journal”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Ruchu Muzycznym” i „Zeszytach Literackich”. Współredaktor książek *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* (2014) Grupy ETC oraz *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim* (2015).

Spytajmy więc może inaczej: jaką korzyść mogą przynieść historykom badania nad wymyślaniem tradycji? Po pierwsze i najważniejsze, wolno powiedzieć, że wymyślone tradycje są istotnymi symptomami, a przez to i wskaźnikami, istniejących problemów, których w inny sposób można byłoby nie rozpoznać oraz przemian, które inaczej trudno byłoby zidentyfikować i umiejscowić w czasie. Są one świadectwami<sup>1</sup>.

Co, jeśli wymyślę całkowicie fałszywy „fenomen akustyczny” zwany ESFFA, umieszczę wideo o nim na YouTube, a następnie poproszę moich studentów z kursu „Muzyka i percepcja”, by zrobili eksperyment i sprawdzili, czy mogą te dźwięki odczuć zmysłowo?<sup>2</sup>

Składanka zatytułowana jest *Historical Documents of Irish Avant-Garde*. Zawiera dziewięć utworów. Część materiału zamieszonego na albumie stanowią współczesne interpretacje różnych kompozycji lub prac dźwiękowych – przede wszystkim w wykonaniu kompozytorki, muzyczki oraz artystki dźwiękowej Jennifer Walshe<sup>3</sup>.

Album wydała niezależna londyńska wytwórnia Migro Records, lecz na okładce dominuje logo projektu Aisteach – „repozytorium i archiwum historycznych dokumentów, nagrań, materiałów i efemeryd związanych z awangardą muzyczną w Irlandii”. Na głównej stronie instytucji [www.aisteach.org](http://www.aisteach.org) znajdziemy wpisy poświęcone grupom oraz kolektywom takim jak choćby Guinness Dadaists (dadaści, którzy pracowali w dublińskim browarze), Aleatoric Revisionnist Balladeers (grupa dekonstruująca irlandzkie ballady za pomocą procedur losowych) czy feministyczny chór The Keening Women’s Alliance Vocal group. Obok nich znajdziemy materiały dotyczące twórczości pionierek muzyki elektronicznej (na przykład Eyleif-Mullen White), a także między innymi eksperymentów z taśmą i kasetami magnetofonowymi (Caoimhín Breathnach), nagraniami terenowymi (Zaftig Giolla), sztuką radia (Róisín Madigan O’Reilly), muzyką dronową (Ultan O’Farrell), improwizacją i partyturami graficznymi (Sinéad i Fiachra Ó Laoire) czy muzyką noise (Andrew Hunt).

W zakładce poświęconej historii Aisteach znajdziemy informację, że instytucja została założona w roku 1974 przez kompozytora Franka Ó Conchubhaira oraz poetę Síle Ní Maoldomhnaigh. Widnieje tam także informacja o wsparciu ze strony Art Council of Ireland.

I tylko zakładka „Disclaimer” na stronie inicjatywy<sup>4</sup> stwierdza:

Dziękujemy za lekturę tekstu drobnym drukiem. Muszę bowiem wyznać: wszyscy kompozytorzy i artyści omówieni na tej stronie internetowej są fikcją. The Aisteach Foundation to społeczny eksperyment myślowy, rewizjonistyczne ćwiczenie z „a co gdyby?”, duży wysiłek wielu osób, by stworzyć alternatywną historię awangardy muzycznej w Irlandii, by wpisać naszych przodków w istnienie i z czułością ukształtować ich historie. Mamy

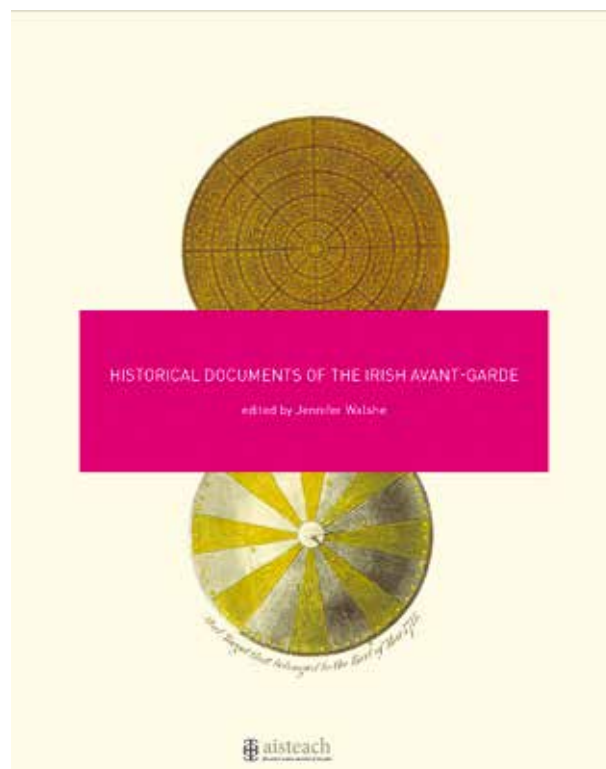
ANTONI MICHNIK

## Aisteach – awangarda potencjalna

swobodne podejście do historii i prawdy, ale lubimy myśleć, że zyskalibyśmy aprobatę Flanna O’Brien<sup>5</sup>.

\*

Aisteach należy do najciekawszych przykładów współczesnych gier z pojęciem oraz estetyką archiwum, wpisując się w szersze tendencje i strategie współczesnych sztuk plastycznych i performatywnych. Przedsięwzięcie zawiera w sobie fascynację strategiami kontrfaktualnymi oraz wykorzystaniem fikcyjnej instytucji jako formy artystycznego działania, włączając się w nurt produkcji fikcyjnych archiwów awangardy – tę linię można by wywieźć od rozmaitych eksperymentów literackich sięgających antyku, poprzez klasyczne prace neoawangard z *Muzeum Sztuki Współczesnej. Departament Orłów* Marcela Broodthaersa (1968–1972) na czele, szereg projektów fotograficznych



*Historical Documents of Irish Avantgarde*, red. Jennifer Walshe, Milker Corp, Aisteach Foundation, Dublin 2015.



1. Pośrodku Dermot O'Reilly, po prawej Kevin Leeson, data nieznana. Obaj należeli do Guinness Dadaists.
2. Chancey Briggs, 1922. Według Aisteach Briggs był kluczowym patronem irlandzkich awangard muzycznych.
3. Sean Cullinane w Achill, 1943. Cullinane według Aisteach był kompozytorem i muzykiem – surrealistą, który rozpoczął radykalne eksperymenty pod wpływem spotkania na wyspie Achill z Antoninem Artaudem.
4. Róisín Madigan O'Reilly, data nieznana. Według Aisteach pionierka sztuki radia oraz partytur graficznych, kompozytorka oraz eksperymentalna wokalistka.

lub filmowych z lat 80. i 90. aż po współczesne eksperymenty realizowane na gruncie wszelkich dostępnych dzia-  
siał sztuki i mediów.

Aisteach stanowi *de facto* formę patainstytucji – to pojęcie spopularyzowane przez Kubę Szredera mniej więcej dekadę temu odsyła do patafizycznych inspiracji współczesnych niezależnych, konceptualnych i fikcyjnych działań instytucjonalnych na różnych obszarach kultury<sup>6</sup>. Rozkwit patainstytucji w XXI wieku przeważnie badany jest w kontekście sztuk wizualnych i performatywnych – tymczasem także na gruncie współczesnej poszukującej twórczości dźwiękowej (zarówno muzyki współczesnej, eksperymentalnej i niezależnej, jak i w obrębie sztuki dźwięku) działalność patainstytucji stanowi ważne zjawisko.

Przedsięwzięciom takim jak Aisteach można zadać rozmaite pytania. Na użytek tego tekstu pragnę skupić się na dwóch aspektach tego projektu. W pierwszej kolejności na tym, w jakiej mierze specyfika projektu zakorzeniona jest w estetykach oraz praktykach muzyki współczesnej, a zwłaszcza tak zwanej nowej dyscypliny. W drugiej zaś – jaka wizja historii Irlandii i irlandzkiej kultury wylania się z projektu. Zanim do tego przejdziemy, trzeba jednak choćby szkicowo nakreślić kontekst historyczno-teoretyczny dla archiwalno-kontrfaktualnej estetyki Aisteach.

### Soniczne fikcje, archiwa dźwiękowe oraz archiwa muzyczne

Kategoria sonicznej fikcji (*sonic fiction*) została spopularyzowana w latach 90. przez afrofuturystycznego krytyka kultury Kodwo Eshuna<sup>7</sup>. We wpływowym eseju *More Brilliant than the Sun* postulował on dekonstrukcję dyskursów postkolonialnej opresji poprzez dźwięki afrofuturystycznej muzyki elektronicznej. Basy oraz beaty w oparciu o kulturę soundsystemów oraz eksperymentalnych nurtów muzyki klubowej lat 90. miały dokonać fundamentalnej przebudowy globalnej kultury, przełamując tyranie zachodniocentrycznego, postkolonialnego spojrzenia i języka. Esei Eshuna był wezwaniem do nowego, sonicznego rozbicia języka – rewolucji zakorzenionej w praktykach awangard i neoawangard, ale przeprowadzanej na klubowych parkietach. I to właśnie twórcy muzyki elektronicznej, na czele ze Steve'em Goodmanem (Kode9), podchwycili jako pierwsi postulat uprawiania krytyki kultury poprzez soniczne fikcje.

Postulat ten wpisał się zarówno w rozkwit kontrfaktualnych i fikcyjnych eksperymentów na gruncie literatury oraz sztuk wizualnych i performatywnych, jak i w przemianę transdyscyplinarnych *sound studies*, a także rozwój nowych form postsluchowiskowych narracji na gruncie sztuki dźwięku (a zwłaszcza sztuki radia). Wszystko to sprawiło, że pojawiły się postulaty wyjścia poza obręb *sound studies* i wytwarzania różnych sonicznych metodologii (*sonic methodologies*) na gruncie rozmaitych nauk i sztuk. W efekcie ostatnie lata przyniosły rozkwit esejów dźwiękowych i tak zwanych *audio papers*, czyli narracji audialnych zgłaszających roszczenia do statusu równego ar-

tykułom współczesnej humanistyki – przy równoczesnych postulatach gruntownego przededefiniowania naukowości oraz sposobów uprawiania nauki.

W tym kontekście znaczenia nabrało pojęcie sonicznych faksji (*sonic factions*) – narracji audialnych, które wykorzystują środki artystyczne (czerpane zarówno z muzyki współczesnej i sound artu, jak i z literatury oraz innych sztuk) jako narzędzia do konstruowania wypowiedzi odnoszących się do rozmaitych faktów. Antologia *Sonic Faction* pod redakcją Justina Bartona, Mayi B. Kronic i Steve'a Goodman'a w centrum stawia kategorię eseju dźwiękowego (*audio essay*), jednak stosuje to pojęcie na tyle szeroko, że obejmuje ono zarówno prace z zakresu sztuki współczesnej, jak i projekty wychodzące z pola sztuki dźwięku lub muzyki współczesnej. Książka towarzyszyła wystawie *Sonic Faction*, która miała miejsce w KARST Contemporary Arts w Plymouth w roku 2023. Na wystawie zaprezentowano trzy prace audialne – każdej z nich towarzyszyło wizualne archiwum<sup>8</sup>.

Kwestia dźwiękowych archiwów odsyła bezpośrednio do praktyk związanych z kulturą zapisu dźwięku. Do XIX wieku podstawowe sposoby zapisu dźwięków – a więc tworzenia archiwów – wiązały się z notacją muzyczną, zapisami tekstowymi lub rysunkowymi, a także „programowaniem” dźwięków poprzez sekwencje zapisane w mechanizmach dźwiękowych automatów. Wiek XIX przyniósł jednak rewolucję fonograficzną i pierwsze kolekcje odsłuchiwalnych nagrań dźwiękowych.

Za pierwsze nowoczesne przykłady fikcjonalizacji dźwiękowych archiwów możemy uznać różne quasi-dokumentalistyczne nagrania, które pojawiły się na przełomie XIX i XX wieku. Krótkie scenki, wydawane często na kilku nośnikach w formie albumów, w Wielkiej Brytanii określane były mianem *descriptive sketches*, zaś w wilhelmińskich Niemczech – *Hörbilder*. W tych krótkich formach kształtowały się pierwsze zarysy i kontury konwencji późniejszych form radiowych – słuchowisk, teatru radiowego, ale też radiowego dokumentu i reportażu. Istotną grupę tych wydawnictw stanowiły dźwiękowe reinterpretacje – rekonstrukcje i dramatyzacje – rozmaitych wydarzeń historycznych lub aktualnego życia publicznego. W medialnym krajobrazie *belle époque* pełniły ważną funkcję i do czasu międzywojennego boomu radiofonii miały istotne znaczenie społeczne, stając się pierwszymi inscenizowanymi audialnymi artefaktami rzeczywistych zdarzeń. Międzywojenne początki powszechnej radiofonii wiązały się z ogromną liczbą prób propagandowych manipulacji i dezinformacji<sup>9</sup>, ale też szerokim wachlarzem artystycznych gier z fikcjonalnością przekazu – od pionierskiego autotematycznego spektaklu sztuki radia *Zauberai am der Sender* Hansa Flescha (1924), po *Wojnę światów* Orsona Wellesa<sup>10</sup> (1938). Tradycję dramatyzowanych dokumentalnych *descriptive sketches* podjął popularny gatunek docudramy (na przykład w USA seria *The March of Time*, 1931–1945).

W drugiej połowie XX wieku radio i sztuka radia stały się wdzięcznymi przestrzeniami gier z fikcjonalnością na-

grań w twórczości kolejnych pokoleń artystów, od prezentacji wymyślonego w BBC polskiego kompozytora Piotra Zaka (1961)<sup>11</sup> czy wręcz fikcjonalnego festiwalu Fantasy Park (1975)<sup>12</sup> po radioartową twórczość Gregory'ego Whiteheada (*Dr Vicekopf*, 1990–1991 oraz *Pressures of the Unspeakable*, 1991) czy radiowy mockument BBC autorstwa Johna Mortona *People Like Us* (1996–1997). Wiek XX przyniósł najróżniejsze kolekcje nagrań fikcjonalnych – od różnych (niekiedy militarnych) audialnych mistyfikacji o podłożu militarnym (tak zwana Operation Wandering Ghost) po zbiory nagrań szumów, w których kolektywnie doszukiwano się zakodowanych znaczeń (środowiska badające zjawisko tak zwane EVP – *Electronic Voice Phenomenon*).

Archiwa kultury muzycznej zawierają oczywiście nie tylko nagrania – to również zbiory rękopisów (nie tylko nutowych), szkiców i planów, fotografii, obiektów (chociażby instrumentów). Heterogeniczne w swej naturze, na różne sposoby wpisują się w toczące się od kilku dekad dyskusje na temat statusu i znaczeń we współczesnej kulturze<sup>13</sup>. Za materiały fikcjonalnych archiwów muzycznych można z pewnością uznać chociażby rozmaite partytury-falsyfikaty czy też partytury nieistniejących postaci. W XX wieku miał miejsce cały szereg demaskacji kompozycji-falsyfikatów – zwykle nieznanymi dzieł „cudownie odnajdywanych” po latach: od skrzypków Fritza Kreislera (demaskacja w 1935 roku) i Mariusa Casadesusa (1977) po flecistę i wydawcę Winfrieda Michela (1995). Obok „cudownie odnalezionych” partytur możemy postawić partytury, wykonania i nagrania jeszcze głębiej zanurzone w tym, co cudowne, niesamowite czy wręcz okultystyczne. I tak na przykład w latach 70. swoiste performatywne archiwum fikcjonalnej muzyki powstało poprzez występy Rosemary Brown – medium, która dawała koncerty utworów rzekomo dyktowanych jej z zaświatów przez zmarłych kompozytorów.

Idee „fikcyjnej kompozycji” jako samoświadomego, autotematycznego narzędzia praktyki kompozytorskiej zaczęły pojawiać się w okresie powojnia. Już wcześniej pogrywał z nią chociażby brat Casadesusa Henri – który również „odnajdywał” dzieła epoki barokowej, ale nigdy nie zaprzeczał, że stanowiły one jego własne kompozycje. Z jednej strony tworzenie fikcyjnych postaci stało się jednym z narzędzi powojennej neoawangardowej krytyki instytucjonalnej oraz związanych z tym konceptualnych gier<sup>14</sup>, z drugiej zaś podobne gry pojawiały się także w kontekście powojennej ludyczności muzyki sal koncertowych – jako sposób budowania sieci wspólnych odniesień<sup>15</sup>. W efekcie kontrfaktualne gry z dźwiękowymi archiwami stały się jednym z narzędzi praktyki artystycznej w latach 60., a już w następnej dekadzie także polem eksperymentów filmowych, na czele z *Rekonstrukcją pionowych obiektów* Petera Greenawaya.

Osobną kwestię stanowią w tym kontekście pseudonimy związane z wykonaniami najróżniejszych kompozycji – tu archiwa mogłyby spuchnąć od ogromnej ilości wykonan podpisanych nazwiskami nieistniejących instru-

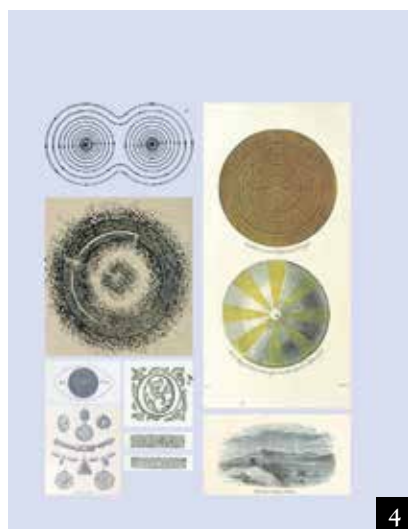
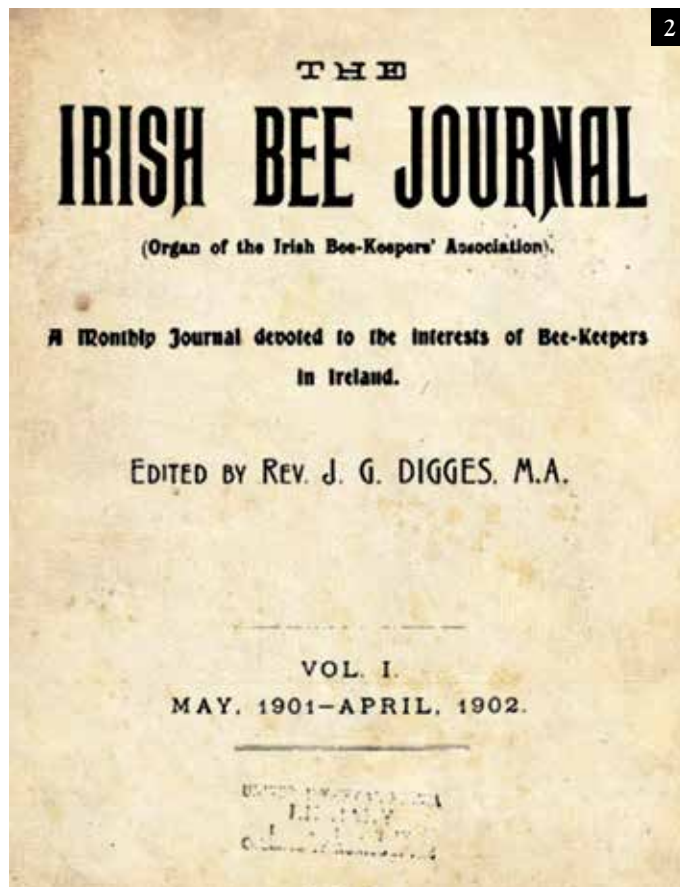
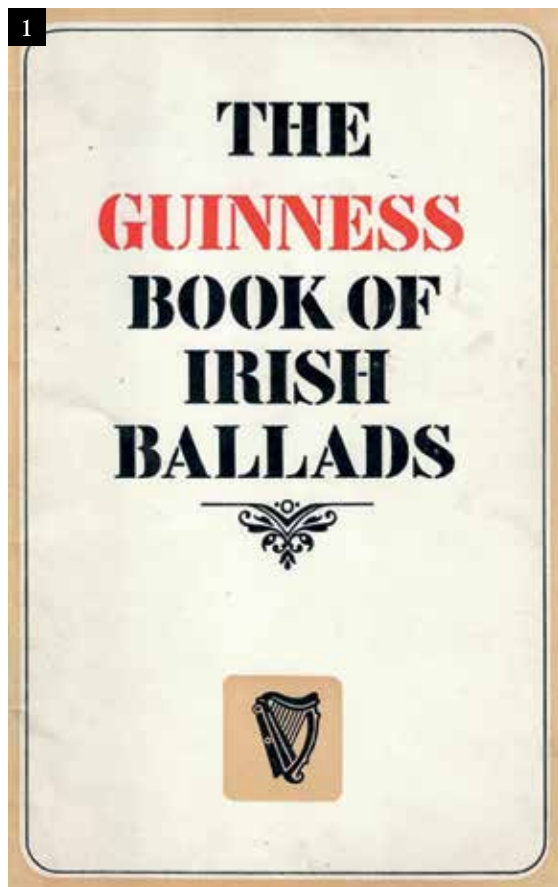
mentalistów po to, by obejść kontrakty z różnymi wytwórniami lub agencjami albo zwiększyć marketingowy potencjał danego wydawnictwa. Osobny kosmos stanowią choćby wykonania klasycznych kompozycji pod batutą dyrygenta i wydawcy Alfreda Scholza (od lat 60. do 90.). Scholz przez lata na setkach albumów operował pseudonimami różnych istniejących dyrygentów oraz fikcyjnych postaci, na czele z niejakim Albertem Lizzio, któremu stworzył fikcyjną biografię i którego wykorzystywał też do opisywania wykonan pod batutą innych dyrygentów.

Archiwa zawsze posiadają performatywny wymiar oraz potencjał. W przypadku tych muzycznych i/lub dźwiękowych jest to bardzo istotne. Archiwum dokumentujące (a zarazem współtworzące) tradycję wykonawczą jest wszak często kluczowym elementem pracy nad wykonaniem danego utworu. Co więcej, *de facto* każde archiwum może stać się tworzywem kompozycji – ta logika stanowi samo sedno muzyki konkretnej oraz nurtu tak zwanych *soundscape compositions*. I nie chodzi tu bynajmniej wyłącznie o nagrania – materiałem mogą stać się dowolne archiwalia, jak chociażby w przypadku muzycznej twórczości Hanne Darboven, stanowiącej od lat 80. bezpośrednią interpretację jej obszernych wizualnych prac-struktur.

### Nowa dyscyplina, nowe metody

Aisteach stanowi archiwum muzycznych (neo)awangard i to właśnie fikcjonalne kolekcje na gruncie współczesnej muzyki oraz sztuki dźwięku, a także inne archiwa dźwiękowe stanowią dlań bezpośredni kontekst. Współcześnie pole podobnych eksperymentów obejmuje zarówno muzykę okołookademicką, jak i popularną, zarówno projekty soundartowe, jak i muzyczno-dźwiękowy wymiar przedsięwzięć na gruncie sztuk wizualnych i performatywnych<sup>16</sup>. Dźwiękowe archiwa i sama historia muzyki – zarówno poważnej/klasycznej/współczesnej, jak i popularnej – stały się materiałem współczesnych kompozytorskich eksperymentów, często o transmedialnym charakterze. Możemy je usłyszeć i zobaczyć zarówno gdy Simon Steen-Andersen przekopuje się przez historię instytucji powojennego życia muzycznego w monumentalnym *TRIO* (2019), jak i gdy Johannes Kreidler w *Introduction to Sociology of Music* (2010) wykorzystuje cały szereg najróżniejszych sampli z różnych gatunków metalu.

Jennifer Walshe należy do najważniejszych postaci dzisiejszej okołookademickiej muzyki współczesnej. Wybitna transmedialna kompozytorka jest również znakomitą improwizatorką wokalną. W swych wczesnych kompozycjach eksperymentowała z soundartowym podejściem, toponomicznie eksplorując przestrzenność dźwięków (na przykład *passenger*, 2006). Od lat 90. interesowały ją powiązania współczesnego procesu komponowania z codziennością – wraz z rodzającymi się wówczas znaczeniami – a także neodadaistyczno-konceptualna tradycja spod znaku Fluxusu. I tak w *Unbreakable Line. Hinged Waist* (2002) nawiązywała brzmieniowo do szumów, szmerów



1. Oliver Carr, *The Guinness Book of Irish Ballads*, R&S Printers, Guinness Group Sales (Ireland) Ltd, Monaghan 1974.  
Śpiewnik z utworami wykonywanymi przez The Aleatoric Revisionist Balladeers.
2. Okładka pierwszego numeru pisma „The Irish Bee” wydawanego przez wielbego Josepha Garvana Diggesa:  
eklezyję, pszczelarza, organistę, kompozytora.
- 3 i 4. Ilustracje i diagramy z prywatnego archiwum Róisín Madigan O'Reilly.
5. Skrzypce Caoimhína Breathnacha pokryte inskrypcjami ze skalami oghama.

i innych dźwięków systemów ogrzewania, zaś w *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS / AND JUMP FROM GOLDEN GATE BRIDGE* (2004) – przepisując się niejako przez pisma Iaina Bordena na temat performatyki jazdy na deskorolce – kazała wykonawcom, by poznawali świat skateboardingu, a następnie eksplorowali na nowe sposoby swe instrumenty<sup>17</sup>.

Już od wczesnych kompozycji z pierwszej dekady nowego wieku Walshe konsekwentnie poszerza język muzyki współczesnej. Zafascynowana przemianami doby kultury cyfrowej stała się na gruncie muzyki współczesnej pionierką eksperymentów z estetyką postinternetową, a następnie zastosowaniem AI. Jej poszukiwania estetyczne znalazły wyraz w opublikowanym w roku 2016 na łamach niemieckiego „MusicTexte” programowym esej *Nowa Dyscyplina*, gdzie zaproponowała nowy termin opisujący własną twórczość oraz szerszy nurt transmedialnych eksperymentów na gruncie muzyki współczesnej<sup>18</sup>. Opisuując swą praktykę artystyczną, Walshe położyła nacisk na głębokie związki z kinem, teatrem postdramatycznym oraz współczesną choreografią – związki gruntownie poszerzające współczesne pojęcie wykonawstwa, a także skutkujące fundamentalną zmianą sposobu pracy kompozytora z wykonawcami. „W sali prób kompozytor staje się reżyserem i choreografem, pełniąc rolę prawdziwego *auteur*”<sup>19</sup> – pisała. Transdyscyplinarność tego ujęcia sprawia jednak, że nie można sprowadzić Nowej Dyscypliny po prostu do roli nowego wcielenia tradycji teatru instrumentalnego spod znaku Mauricia Kagela. Akcentowane przez Walshe przemiany związane z rozwojem kultury cyfrowej sprawiają, że w polu Nowej Dyscypliny znajdują się również nowe multi-, inter- oraz transmedialne kompozycje operujące nowymi formami i strukturami – w tym między innymi logiką archiwum, esejem dźwiękowym czy warstwą wideo.

Za przykład niech posłuży *Dordán* (2013) – kompozycja z udziałem warstwy wideo, poświęcona emigracji Irlandczyków do USA w XIX wieku. Powstała na zamówienie festiwalu filmowego w Cork utwór wprost dotyka irlandzkiej tożsamości oraz jej przełożenia na awangardowe eksperymenty soniczne. Towarzyszy mu nota programowa, w której Walshe stwierdza, że kompozycja czerpie z twórczości dwóch *outsider artists* kultury irlandzkiej: Pádraiga Mac Giolla Mhuire oraz Caoimhína Breathnach. Mac Giolla Mhuire, urodzony w 1923 roku w Nowym Yorku syn imigrantów z Irlandii miał w roku 1952, po powrocie na wyspę, dokonać w Cork nagrań czerpiących z irlandzkiej muzyki ludowej – zwłaszcza z irlandzkiej odmiany dud, *uilleann pipes*, które zapowiadały rozwój dronowego nurtu minimalizmu po obu stronach Atlantyku w trakcie następnej dekady. Nagrania Mac Giolla Mhuire miały zostać znalezione w archiwach Irish Folklore Commission przez muzykolożkę Antoinne Ó Murchú, a następnie posłużyć Walshe jako punkt wyjścia przy stworzeniu własnej kompozycji muzycznej, gdy eksplorowała niestandardowe strojenia oraz nieoczywiste brzmienia muzyki, którą Mac Giolla Mhuire nazywał *dordán*.

Powstały utwór instrumentalno-wokalny z towarzyszeniem filmu w reżyserii Maximiliena Le Caina trwa nieco ponad pół godziny. Wykonawcy operują także gestami, dmuchają w zabawkowe gwizdki. Wideo stanowi esej wizualny poświęcony Mac Giolla Mhuire oraz Caoimhínowi Breathnachowi – eksperymentującemu z kasetami twórcy soundartowego *art brut / outsider art*, zakupującemu kasety w celach leczniczych lub z zamiarem nawiązania komunikacji z bytami operującymi na wyższych planach egzystencji. Filmowo-muzyczna narracja prowadzi do spotkania światów reinterpretacji kultury ludowej oraz okultystycznej kontrkultury. Z jednej strony tańce i instrumenty ludowe, z drugiej specjalne nagrania: wszystko to prowadzi w narracji Walshe do spotkania obu tych zjawisk latem 1952 roku.

Tyle tylko, że Pádraig Mac Giolla Mhuire oraz Caoimhín Breathnach to dwa spośród artystycznych alter ego Walshe. Kompozytorka posługuje się tu patainstytucjonalną ramą prowadzonych przez Aisteach badań nad kulturą irlandzką. Fikcyjne archiwum pozwala ogłosić odkrycie nieznanych materiałów, a następnie w dowolny sposób włączyć je w obręb przygotowywanego dzieła. Włączenie go w obieg kultury festiwalowej dodaje mu kolejny stempel autentyczności. Równocześnie transmedialny esej zestawia fikcyjne biografie zarówno z neoawangardowymi praktykami muzycznymi, jak i z refleksją nad kulturą irlandzką – znajdziemy tu choćby cały segment poświęcony nowoczesnym transpozycjom irlandzkich tańców ludowych.

Wśród postaci stworzonych w ramach Aisteach Breathnach należy do najczęściej eksplorowanych przez Walshe. Na stronie Aisteach.org znajdziemy między innymi nagranie jednej z jego okultystycznych kaset, a także interpretację jego nowatorskiego systemu notacji muzycznej, inspirowanej astronomią (*song rolls*) – przez jak najbardziej autentycznego irlandzkiego kompozytora, Nicka Rotha. Breathnach pojawia się także chociażby w *An Gléacht* (2015), kolejnej kompozycji z wykorzystaniem warstwy wideo (kolejne zamówienie festiwalu w Cork). Tym razem w samym centrum narracji znalazły się owe okultystyczne eksperymenty Breathnacha z kasetami magnetofonowymi. Co ciekawe, tutaj warstwa wizualna stanowi niekiedy punkt odniesienia dla muzycznych improwizacji. Walshe prezentuje wówczas film jako skończone dzieło Breathnacha (siebie samą zaś jako jego stryjeczną wnuczkę), do którego ona sama proponuje różne wersje warstwy dźwiękowej, podkreślając, że muzyka improwizowana poprzez swój rytualistyczny potencjał stanowi dobry wybór do wykonania razem z projekcją.

Nowa Dyscyplina w ujęciu Walshe wiąże się przede wszystkim z transmedialnym przekraczaniem granic i poszerzaniem języka muzycznego. Co jednak równie istotne, cała twórczość irlandzkiej kompozytorki opiera się na uporczywym konstruowaniu znaczeń. Jej twórczość daleka jest od ideałów muzyki absolutnej, zdecydowanie bliższa zaś temu, co niemiecki teoretyk muzyki współcze-

snej Harry Lehmann określa mianem zwrotu treściowo-estetycznego<sup>20</sup>. Lehmann od lat konsekwentnie podkreśla zwrot w okołokademyckiej muzyce współczesnej od poszukiwania tak zwanego postępu materiałowego ku konstruowaniu znaczeń, podejmowaniu istotnych społecznie wątków i budowaniu rozmaitych dyskursów i kontekstów. Dzisiaj poszukująca muzyka współczesna staje się w efekcie „podwójnie odwróconą muzyką absolutną”, która wykorzystuje poszerzony język muzyczny do konstruowania wypowiedzi artystycznych w równej mierze uprawnionych do zajmowania stanowiska na temat otaczającej nas rzeczywistości społecznej co te będące udziałem literatury czy sztuk wizualnych. Tym, co odróżnia dzisiejszy „zwrot treściowo-estetyczny” od tradycji „muzyki programowej”, jest jednak właśnie radykalnie poszerzony zasób dostępnych środków konstruowania znaczeń, a zatem zupełnie odmienne strategie kompozytorskie.

Wykorzystanie kontrfaktualnych narracji czy fikcyjnych artefaktów (muzycznych, wizualnych lub innych) stanowi jedną z metod używanych w ramach zwrotu treściowo-estetycznego. W przypadku twórczości Walshe wiąże się również z problematyką rozbicia podmiotowości. Kompozytorka od lat konsekwentnie zajmuje się przemianami współczesnego podmiotu pod wpływem kultury cyfrowej – Walshe jest inspirującą dydaktyczką i dla wielu osób kompozytorskich młodego pokolenia stanowi wręcz symbol eksperymentów na gruncie muzyki współczesnej z estetyką postcyfrową<sup>21</sup>. Współczesne performanse codziennego życia cyfrowego (jak *Self-Care*, 2017), nagromadzenie awatarów i wizerunków w mediach społecznościowych (*The Total Mountain*, 2014), rozwój AI (*IS IT COOL TO TRY HARD NOW?*, 2016) – wszystko to tematy, do których Walshe regularnie powraca. Eksploruje je również właśnie poprzez powoływanie fikcyjnych tożsamości i grup – awatarów w jej własnym artystycznym uniwersum.

Pierwszą (z tego co wiemy!) inicjatywą tego typu był Grúpat – rozwijany od roku 2006 kolektyw artystyczny złożony z jej kilkunastu alter ego. Na stronie the Contemporary Music Centre Ireland możemy znaleźć zwięzły tekst (datowany na grudzień 2006 roku), który szkicuje fikcyjną historię kolektywu<sup>22</sup>. Walshe stworzyła też szereg fikcyjnych biografii dla osób tworzących Grúpat. W następnych latach pod szyldem kolektywu wydane zostały trzy albumy z muzyką (dwa zbiorowe, *The Wasistas of Thereswhere* i *Songtags* oraz solowy *Libris Solar* Freyi Birren), a także zorganizowano wiele wystaw, na których prezentowano między innymi partytury graficzne, instalacje, obiekty, prace plastyczne i kostiumy. Grúpat stał się różnorodnym fikcjonalnym archiwum prezentowanym przede wszystkim w obiegu instytucji muzyki współczesnej, ale przeważnie w formie wystaw.

Działalność Grúpat umożliwiła Walshe badanie różnych możliwości funkcjonowania w świecie muzyki współczesnej – przyjmowane maski otwierały przed artystką odmienne zaproszenia do występów czy zamówień kompo-

zytorskich. Równocześnie ów fikcjonalny kolektyw stanowił pierwszy tak wyrazisty przykład transmedialnego rozmachu Walshe, jej zainteresowań – przywodzących na myśl chociażby wystawiennicze projekty Greenawaya z lat 90. czy jego późniejsze *Walizki Tulse’a Lupera* – łączeniem muzyki współczesnej z najróżniejszymi mediami. Wiemy, że w działalność Grúpat zaangażowana była między innymi siostra kompozytorki Caroline, która jest artystką wizualną<sup>23</sup>.

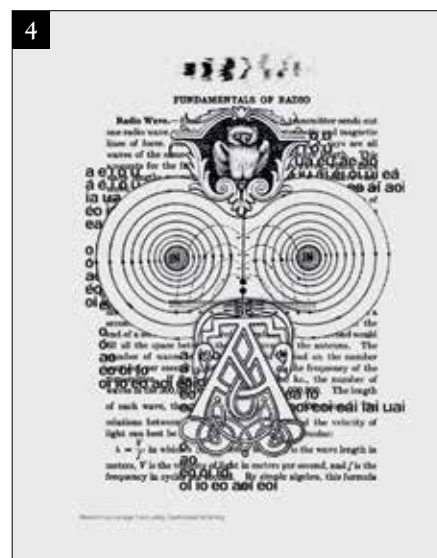
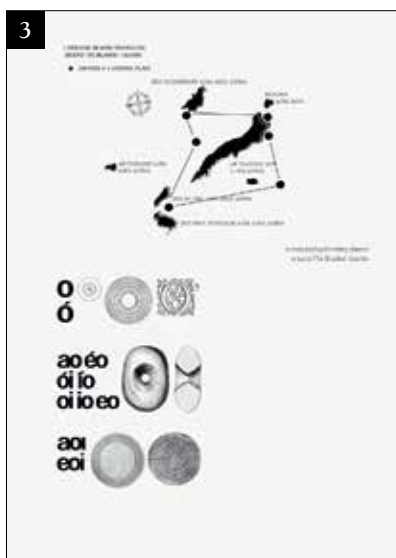
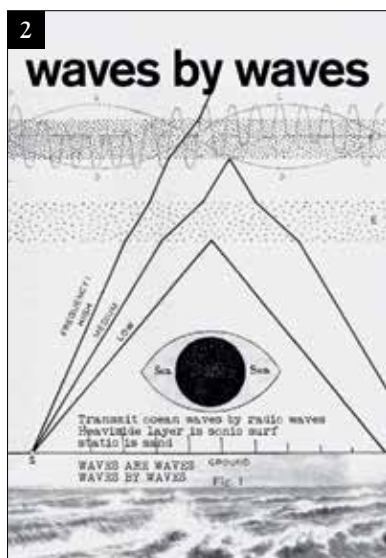
W roku 2010 Walshe została zaproszona do przygotowania solowej wystawy w Chelsea Art Museum w Nowym Yorku. W nawiązaniu do dyskryminacji irlandzkich imigrantów na rynku pracy w USA w połowie XIX wieku otrzymała ona tytuł *Irish Need Not Apply*; artystka pokazała na niej wybrane prace powstałe pod szyldem Grúpat, ale także po raz pierwszy cofnęła się głębiej w przeszłość i zaprezentowała artefakty stworzone przez fikcjonalne osoby z przeszłości. Sama przyznaje, że była to istotna zmiana – zanurzenie w przeszłość zmieniło status fikcyjnych osobowości: z alter ego stały się czymś innym.

Kiedy zaczęłam pracować z ideą wyobrażonych zmarłych, nie myślałam o nich jako alter ego, tylko jak o osobach. To może zdawać się techniczną różnicą. Ale dla mnie było to ważne, ponieważ czułam, że nie są mną działającą w dzisiejszym świecie. Są ludźmi i naprawdę muszę sobie wyobrazić, jacy byli, skoro teraz są martwi. Są dla mnie sposobem, by zhackować sobie własny mózg i spróbować zrobić coś inaczej<sup>24</sup>.

Gra tożsamości stała się grą w kontrfaktualną historiografię. O ile już na etapie Grúpat Walshe przepisywała historię irlandzkiej muzyki eksperymentalnej, o tyle jednak do tej pory przede wszystkim kuratorowała jej dalszy rozwój. Poprzez Aisteach zaczęła kuratorować przeszłość.

W roku 2010, kiedy pierwszy raz przedstawiła fikcjonalne ugrupowanie irlandzkiej awangardy, wykonując kompozycje Guinness Dadaists w ramach wspólnego koncertu z Tomomim Adachim, który zajmował się dziedzictwem międzywojennej japońskiej dadaistycznej grupy MAVO<sup>25</sup> – po prostu zaczęła rozwijać strategie stosowane uprzednio na gruncie Grúpat. Spekulatywna, kontrfaktualna archeologia irlandzkiej awangardy stała się długotrwałym kolektywnym projektem – w przedsięwzięcie zaangażowało się kilkanaście osób współtworzących środowisko muzyki współczesnej/eksperymentalnej w Irlandii<sup>26</sup>. Duchowym patronem projektu został Flann O'Brien – całość została pomyślana jako rodzaj metafikcji wyraźnie inspirowanej jego eksperymentalną *At Swim-Two-Birds* z 1939 roku<sup>27</sup>. Część wpisów na stronie powstała pod pseudonimami, te jednak żyją własnym życiem – i tak na przykład wpis dotyczący postaci Andrew Hunta podpisany został przez doktora Leopolda Robartesa, który pojawia się poza tym bodaj wyłącznie jako autor manifestu stanowiącego tekst do albumu zaangażowanego w Aisteach kompozytora Paula Gilgunna<sup>28</sup>.

Jako projekt w obrębie muzyki współczesnej Aisteach zapowiadało nową dyscyplinę poprzez transdyscyplinar-



1. Akcja *The CONTRACEPTION TRAIN*, członkinie Irish Women's Liberation Movement, Dublin 1961 (obraz wedle Aisteach zaczerpnięty z „The Irish Times”). W publikacjach Aisteach zdjęcie pojawia się w kontekście feministycznej improwizacji lat 50. i 60., na czele z The Keening Women's Alliance.
- 2, 3 i 4. Ilustracje i diagramy z prywatnego archiwum Róisín Madigan O'Reilly.

Wszystkie ilustracje pochodzą z książki *Historical Documents of Irish Avantgarde*, red. Jennifer Walshe, Milker Corp, Aisteach Foundation, Dublin 2015. Książka powstała ze wsparciem Arts Council of Ireland. Wszystkie wykorzystane ilustracje pochodzą z prywatnych archiwów autorów, domeny publicznej lub znajdują się pod licencją Creative Commons, a Aisteach dołożyli wszelkich starań, by dotrzeć do autorów ilustracji. Dziękujemy Aisteach i Jennifer Walshe za udostępnienie książki.

ny charakter narracji, a także poprzez rozbicie klasycznej podmiotowości. Kompozycje takie jak *Dordán* stały się przykładami nowej dyscypliny *par excellence*, ale moim zdaniem samo Aisteach również jest takim przedsięwzięciem – pozostającym w dialogu z archiwalno-kontrfaktualnymi tendencjami na gruncie teatru postdramatycznego, będącego kluczowym punktem odniesienia dla współczesnej kompozycji postulowanej przez Walshe. Najlepszym świadectwem nowodyscyplinowego wymiaru Aisteach stała się performatywna instalacja *The World-ing* (2018). Oto zbiory performatywnie ożyły w rodzaju patainstytucjonalnego environmentu, czerpiącego pod względem struktury w równej mierze z tradycji Cage'owskich *Musicircus*, jak i różnych archiwalnych poszukiwań teatru postdramatycznego<sup>29</sup>. Tworzenie fikcyjnych artefaktów kultury muzycznej umożliwiło kompozytorce poszerzenie palety nowodyscyplinowych narzędzi kompozytorskich, ustanawiając punkty odniesienia, wokół których buduje sieci znaczeń<sup>30</sup>. Powstał projekt o strukturze archiwum, będący zbiorem sonicznych facji.

### Konstrukcja tradycji fantomowej

Podstawowym założeniem Aisteach.org było kontrfaktualne wypełnienie luk w rozwoju irlandzkiej awangardy muzycznej. Walshe zgromadziła wokół siebie cały zespół autorów i muzyków, którzy zaczęli kreślić – tekstami, partyturami, nagraniami i koncertami – kontrfaktualną historię awangardy niebyłej, eksperymentów, które nigdy się nie zmateriały. Aisteach stało się dyskursywną interwencją w historię kultury irlandzkiej, ukazując odmienne, potencjalne wersje jej rozwoju.

Kompozytorka nieraz podkreślała, że eksperymentalnej twórczości dźwiękowej tak naprawę nigdy nie dano w Irlandii szansy rozwoju. Może to brzmieć zaskakująco, bo przecież pomnikowe postacie irlandzkiej kultury XX wieku – od Jamesa Joyce'a poprzez Samuela Becketta po Kevina Shieldsa – nie tylko uczestniczyły w obiegu światowej awangardy, lecz również współtworzyły i inspirowały (neo)awangardowe przemiany twórczości muzycznej i dźwiękowej. Walshe była jednak krytycznie nastawiona do historii kultury opartej na kanonie wybranych pomnikowych postaci. W licznych wywiadach poruszała wątek deficytu rodzinnych tradycji muzycznych, które mogłyby stanowić bezpośrednie odniesienie dla jej własnych artystycznych poszukiwań. Zaproponowała więc radykalne przepisanie historii kultury irlandzkiej i stworzenie nowej, niejako fantomowej, zastępczej tradycji.

Środowisko Aisteach postrzegało historię nowoczesnej kultury irlandzkiej jako historię braku – niedostatku awangardowych punktów odniesienia, niedoboru badań, nielicznych źródeł. Jak słusznie zauważa Timothy Diovanni, Aisteach wykorzystuje białe plamy i badawcze zaniedbania, konstruując wokół nich narracje pojedynczych artefaktów uzupełnianych nielicznymi świadectwami, pogłoskami lub plotkami<sup>31</sup>. W efekcie Aisteach przede wszystkim stało się procesem tworzenia kontrfaktualnych genealogii i antece-

dencji dla dzisiejszych poszukiwań irlandzkiej muzyki eksperymentalnej i sztuki dźwięku. Stąd też dla Walshe istotnym elementem ogólnej narracji Aisteach jest swoista „organiczność” konstruowanych awangard. To wizja historii irlandzkiej kultury, w której nie mamy do czynienia z „przeszczepami” na lokalny grunt nowych pomysłów z zewnątrz, lecz z wizją rozwoju i modernizacji rozmaitych lokalnych praktyk. Można powiedzieć, że to wizja wykorzystania niezrealizowanego awangardowego potencjału kultury irlandzkiej.

Odwołania do kultury ludowej zajmują przeto ważne miejsce w twórczości wielu postaci wykreowanych przez Aisteach. W przypadku postaci takich jak dudziarz Ultan O'Farrell, fieldrekordysta Zaftig Giolla czy kolektywu The Alleatoric Revisionist Balladeers muzyka tradycyjna stanowi punkt wyjścia dla nowoczesnych poszukiwań. Znaczenie mitów wyraża się w twórczości postaci takich jak chociażby kompozytor i teoretyk Andrew Hunt. Awangardowe eksperymenty pojawiają się też na marginesach instytucji Kościoła katolickiego – jak w przypadku grającej organową dronową muzykę zakonniczy Sr Anselme O'Ceallaigh czy organisty-pszczelarza, wielbego Josepha Garvana Diggessa. Natomiast nowoczesna kultura miejska reprezentowana jest między innymi przez wspomnianych Guinness Dadaists czy bliźniaczki Sinéad i Fiachrę Ó Laoire, pochodzące z klasy robotniczej futurystki, kompozytorki i konstruktorki instrumentów, zafascynowane brzmieniami nowoczesnego przemysłu stocznioowego.

Wykreowana przez Walshe & co wizja historii irlandzkiej kultury jest barwna i wielowątkowa. Awangardowe zjawiska, do których odwołuje się Aisteach, są zróżnicowane. Znajdziemy tu z jednej strony tradycje minimalizmu (zwłaszcza w jego dronowej odmianie), z drugiej zaś muzyki elektronicznej. Do tego odniesienia do DADA i Fluxusu, a także rozmaite performanse dźwiękowe. Wykreowane postacie eksperymentują z różnymi mediami (między innymi kasetami i radiem), a także poezją dźwiękową czy partyturami graficznymi. Interesuje je performatywna sprawczość dźwięku oraz jego przestrzenność.

Aisteach można przełożyć jako „dziwne”, „nietypowe” czy „queerowe”. I taka również jest kontrhistoria irlandzkich awangard autorstwa Jennifer Walshe i jej zespołu. To historia mniejszościowa i odmieńcza, silnie sfeminizowana i poruszająca queerowe wątki. W tej opowieści jedno z kluczowych miejsc muzycznych eksperymentów w Dublinie powojnia, Dunne's Derives, mieściło się na zapleczu Bartley Dunne's – rzeczywistego pierwszego pubu przyjaznego społeczności LGBTQ+, a feministyczny chór The Keening Women's Alliance był wehikułem zaangażowanej, eksperymentalnej i improwizowanej wokalistyki. Poprzez kreację tej alternatywnej opowieści Aisteach poddaje krytyce oficjalne narracje na temat historii kultury irlandzkiej oraz jej kanon. To zatem równocześnie sprzeciw wobec kulturowego tłamszenia awangardowych poszukiwań oraz twórczości tych, które/którzy nie wpisują się w dominujące normy i wzorce.

Owa „mniejszościowość” wiąże się również z długotrwałym półperyferyjnym statusem kultury irlandzkiej w globalnym obiegu kultury oraz historiografiach awangard, nie tylko muzycznych. Walshe proponuje odwrócenie wektorów przepływu muzycznych innowacji oraz rozmaitych artystycznych wpływołlogii. W tym celu sięga po szereg autentycznych, udokumentowanych wpływów kultury irlandzkiej – od pobytu na wyspie Antonina Artauda po fascynację kulturą irlandzką Henry’ego Cowella.

Powróćmy na chwilę do *Dordán*. Walshe w różnych wywiadach podkreśla znaczenie tej kompozycji dla całego projektu Aisteach. Kompozytorka przyjaźniła się wtedy z weteranem i pionierem dronowego nurtu minimalizmu, Tonym Conradem. Przez wiele lat był on zaangażowany w spory na temat „wynalezienia” muzycznego minimalizmu oraz muzyki dronowej. Umieszczenie jej początków w Irlandii było zatem zarówno przepisaniem historii, jak i „przechwyceniem” kulturowego wynalazku – a także przecięciem dyskursywnego węzła gordyjskiego. Z kolei same dronowe kompozycje stworzone w ramach Aisteach stają się nośnikami sonicznych fikcji w znaczeniu proponowanym przez Eshuna – ich szersze znaczenie zawiera się w samych dźwiękach i brzmieniach.

W tym kontekście najważniejszym prekursorem Aisteach jest dla mnie Michaiło Goldstein, urodzony w Odessie ukraińsko-niemiecki kompozytor żydowskiego pochodzenia. W odpowiedzi na antysemitckie wypowiedzi partyjnych funkcjonariuszy – którzy krytykowali wykorzystanie przez niego motywów wzorowanych na ukraińskim folklorze, twierdząc, że nie nigdy nie zrozumie kultury ukraińskiej i nie ma prawa się do niej odwoływać – w 1948 roku Goldstein ogłosił „odkrycie” symfonii, której autorstwo przypisał Mykoli Ovsianiko-Kulikowskiemu, posiadaczowi ziemskiemu i dziadkowi znanego działacza Dmitrija (1853–1920). Kompozycja, datowana na rok 1809, została wykorzystana jako świadectwo świetności rosyjskiej kultury, dzieło porównywalne do kompozycji Haydna. Wykonywana przez uznane zespoły, wpisana do encyklopedii – została po pewnym czasie zdemaskowana przez samego Goldsteina, który w ten sposób udowodnił partyjnym działaczom, że „potrafił zrozumieć” ukraińską kulturę<sup>32</sup>.

Tożsamość narodowa stanowi dla Walshe kulturowy performans, który posiada audialny wymiar, oparty na rygorystycznych normach:

Kiedy byłam dzieckiem, przez kilka lat mieszkaliśmy w Holandii i gdy wróciłam do Irlandii, byłam prześladowana, bo nie miałam czystego irlandzkiego akcentu. Już jako ośmiolatka byłam świadoma, że istniały określone sposoby, w jakie należało mówić... określone komunikaty społeczne... Idea tego, że tożsamość jest czymś, co jest performowane, czymś, co jest konstruktem społecznym, artystycznym czy politycznym – to coś, co miałam wdrukowane w głowie od młodości<sup>33</sup>.

To wszystko oczywiście odnosi się również do tradycji muzycznych i kanonów historii kultury. Kontrfaktualność Aisteach stanowi punkt wyjścia do podważenia dominujących narracji i ukazania ich jako performansu. W heterogenicznej „sztuce radiofonicznej” (*radiophonic play* – termin Walshe) *Ireland: A Dataset* z 2020 roku kompozytorka proponuje niejako międzywojenne słuchowisko na żywo, obserwowane na sali koncertowej niczym w studiu. Kolażowy charakter utworu czerpie z rozlicznych elementów kultury irlandzkiej, odsłaniając jej szwy i konstruktywistyczny wymiar<sup>34</sup>. Aisteach znajduje swój kontrapunkt. Sama „Irlandia” zostaje przedstawiona jako zbiór danych i treści, swoście zakuratorowana kolekcja, w równej mierze realna jak jej fikcjonalne archiwum.

### Tradycja wynaleziona czy tradycja halucynowana?

Struktura archiwum umożliwia tworzenie rozmaitych fikcjonalnych narracji układających się w historię równoległą – historię potencjalną, niezaistniałą, lecz ożywczą mocą literackiej wyobraźni oraz kontekstualnej zbieżności z równoległymi (neo)awangardowymi poszukiwaniami w innych kręgach i środowiskach. To właśnie ten splot stanowi punkt zaczepienia dla spekulatywnych eksperymentów z kontrfaktualnej historii irlandzkich awangard. Aisteach stało się patainstytucją funkcjonującą jako maszyna wytwarzająca autentyczność<sup>35</sup>.

Z tej perspektywy Aisteach to fascynujący współczesny przykład tego, co Eric Hobsbawm oraz Terence Ranger nazwali swego czasu mianem „tradycji wynalezionej”. Historycy w klasycznej już dziś zbiorowej pracy pokazywali nowoczesną konstrukcję nowych tożsamości w obliczu przemian nowoczesności i formowania nowych tożsamości – klasowych, narodowych lub innych. Analizowali zarówno praktyki i rytuały życia społecznego, jak i sferę wyobrażeń. Podobne procesy zachodziły również na różnych poziomach w odniesieniu do kultury irlandzkiej, zarówno pod władzą brytyjską, jak i w okresie początków Republiki<sup>36</sup>. Hobsbawm wyróżniał trzy podstawowe, nakładające się na siebie typy, za najczęstszy uznając „tradycje służące wzmacnianiu poczucia przynależności oraz symbolizowaniu jedności wewnętrznej grup i rzeczywistych lub sztucznych wspólnot”<sup>37</sup>. Taką wspólnotą w kontekście Aisteach jest środowisko skupione wokół irlandzkiej muzyki eksperymentalnej. Mechanizmy oraz kontekst wynajdywania tradycji uległy jednak przemianom.

Aisteach opiera się na szeregu mechanizmów uwierzytelniających wytwarzanie fantomowego autentycznego dziedzictwa. Po pierwsze, działa tu sama instytucjonalna rama – wraz z logo Arts Council. Po drugie, umieszczone na portalu wpisy posiadają „aparat” sugerujący popularnonaukowy, badawczy wymiar zamieszczonych materiałów (przypisy, bibliografia). Po trzecie, same nagrania zostały niejednokrotnie poddane specyficznej „archiwizującej” obróbce – zasumowane lub konwertowane mają symulować historyczne artefakty dźwiękowe<sup>38</sup>. Wreszcie po

czwarte, stworzone fikcyjne biografie zostały wielokrotnie powiązane z autentycznymi postaciami oraz epizodami kultury irlandzkiej i zagranicznej. I tak na przykład Walshe w jednym z postów na stronie pisze, że nagrania free-jazzowego Kilbride & Malone Duo zostały wykorzystane przez rząd UK do operacji psychologicznych (PsyOps) w Irlandii Północnej, służąc do inscenizacji rzekomych czarnych mszy<sup>39</sup>. Artystka nawiązuje tu do materiałów, jakie pojawiały się w roku 1973 w piśmie „New Scientist”, gdzie opisywano testy sonicznego uzbrojenia, tak zwanego *squawk box*, używanego przez służby brytyjskie do tłumienia protestów i zamieszek w Irlandii Północnej<sup>40</sup>.

Kluczowe napięcie zawiera się w ramowaniu prezentowanego materiału – tworzeniu delikatnego „paktu” (pojęcie przeszczipiam z myśli Phillippe’a Lejeune’a na temat narracji autobiograficznych), sugerującego rzeczywistość czy też historyczność prezentowanych materiałów. Elementy uwierzytelniające materiały wytwarzane przez Aisteach ustanawiają i umacniają (zwodniczy) pakt autentyczności. Na tym właśnie polega mechanizm wykorzystania „dyskursu autentycznego dziedzictwa” przez współczesne fikcjonalne archiwa.

Uwierzytelniająca poszczególne wpisy na stronie Aisteach.org bibliografia przywodzi dzisiaj na myśl różne bibliografie generowane jako „halucynacje sztucznej inteligencji” w typie generatorów treści trenowanych na tak zwanych LLM (*large language models*). To skojarzenie nie jest przypadkowe – Walshe to dzisiaj jedna z najciekawszych zwolenniczek wykorzystania AI jako narzędzia współczesnej praktyki kompozytorskiej. Po tym, jak improwizowała do AI nakarmionego własnym głosem (*Ul-trachunk*), w *Ireland: a Dataset* pojawiły się wygenerowane kompozycje muzyki dawnej, Enyi czy The Dubliners. Zresztą jeśli zadamy dzisiaj pytanie wyszukiwarce Google’a, to w sekcji wykorzystującej AI pojawią się odpowiedzi traktujące treści dostępne na stronie Aisteach.org jako informacje wiarygodne.

Być może mamy tu do czynienia już nie z nowoczesnym „wynajdywaniem” tradycji, lecz jej ponowoczesnym halucynowaniem. Na czym mogłaby polegać różnica? Na tworzeniu narracji kontrfaktualnych zaczepionych nie tylko w rzeczywistości historycznej, lecz również w XXI-wiecznych mechanizmach weryfikacji i uwierzytelniania informacji. Tradycja halucynowana byłaby w takim ujęciu efektem świadomych ponowoczesnych gier – ironiczno-krytycznym konstruktem zakorzenionym we współczesnych praktykach tworzenia wiedzy.

Walshe z pewnością zadaje pytanie o to, w jaki sposób tożsamości oraz kultura konstruowane są współcześnie, ale też jak będą funkcjonowały już za chwilę w dobie przyspieszających zmian w sposobach generowania treści i konstruowania faktów. W przypadku Aisteach jej odpowiedzią jest zaproszenie do (ludzkiej?) kreatywności i nieszablono-owego myślenia. Przyjęcie fikcjonalności i potencjalności materiałów zgromadzonych w ramach Aisteach pozwala pomyśleć o przedstawionych przykładach artystycznych

eksperymentów wręcz jako o multiwersum potencjalnej awangardystyki – możemy założyć różne wersje i warianty awangardowych poszukiwań. Być może ze wspólnych halucynacji skonstruujemy i powołamy do rzeczywistego istnienia nowe, bardziej równościowe tradycje.

## Przypisy

- Eric Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, przeł. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 20.
- Jennifer Walshe, *(Some Other) Notes on Conceptualism*, „MusikTexte” 2015, t. 145, [https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/J\\_Walshe\\_Some\\_Other\\_Notes\\_on\\_Conceptualisms.pdf](https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/J_Walshe_Some_Other_Notes_on_Conceptualisms.pdf), dostęp: 6.05.2025.
- <https://migrorecords.bandcamp.com/album/historical-documents-of-the-irish-avant-garde>, dostęp: 6.05.2025.
- A także tak zwane *liner notes* umieszczone przy opisie *Historical Documents of Irish Avant-Garde* na bandcampie Migro Records.
- [https://www.aisteach.org/?page\\_id=306](https://www.aisteach.org/?page_id=306), dostęp: 6.05.2025.
- Zob. Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016. Pojęcie patainstytucji wydaje mi się szczególnie trafnym punktem odniesienia dla projektu Aisteach ze względu na neodadaistyczno-fluxusowe zainteresowania Walshe, bliskie tradycji patafizyki.
- Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in sonic Fiction*, Quartet Books, London 1998.
- Zaprezentowano *On Vanishing Land* Justina Bartona i Marka Fishera (2006), *By the North Sea* Robin Mackay (2021) oraz *Astro-Darien* Kode9 (2022). Ostatnia z tych trzech prac przybrała między innymi formę gry komputerowej i stanowiła kontrfaktualną historię szkockiego programu eksploracji kosmosu.
- W trakcie II wojny światowej tego typu działalność zaczęto określać mianem *black broadcasting*, natomiast praktyki te trwały przez cały okres dwudziestolecia. Zob. np. Derek W. Vaillant, *La Police de L’AIR. Amateur Radio and the Politics of Aural Surveillance in France, 1921–1940*, „French Politics, Culture & Society” 2010, t. 28, nr 1, s. 1–24.
- Warto przypomnieć, że Welles brał wcześniej udział w realizacji dramatu radiowego *Upadek miasta* Archibalda MacLeisha w reżyserii Irvinga Reisa (1937), opartego również na idei fikcyjnej transmisji radiowej.
- Postać Piotra Zaka została stworzona przez Hansa Kellera i Susana Bradshaw z BBC Three. Na antenie radia wyemitowano przypisaną mu kompozycję *Mobile for Tape and Percussion*.
- Trzydniowy fikcjonalny festiwal transmitowany przez ponad 200 radiostacji od 3 do 5 października 1975 roku, zbudowany z różnych koncertowych albumów i innych nagrań, wyprodukowany radiowo (dodanie dźwięków publiczności i komentarza). Program obejmował kilkadziesiąt koncertów, w tym powrót The Beatles.
- Na temat dyskusji wokół pojęcia archiwum na gruncie współczesnej humanistyki w kontekście historiografii zob. np. Krzysztof Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, WUW, Warszawa 201, zwłaszcza s. 133–177; Michel Foucault, *A priori historyczne i archiwum*, [w:] *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, De Agostini, Warszawa 2022, s. 150–158. W kontek-

- ście myśli filozoficznej zob. np. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum: impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016; Paul Eggert *The Archival Impulse and the Editorial Impulse*, „Variants” 2019, nr 14, <https://journals.openedition.org/variants/570>, dostęp: 3.06.2025; Annick Louis, *Efemeryczne byty i przedmioty. O granicach archiwów*, przeł. Piotr Kubkowski, „Konteksty” 2020, nr 1–2, s. 331–337. Wreszcie w kontekście sztuk pięknych i kultury wizualnej zob. np. Hal Foster, *An Archival Impulse*, „October” 2004, t. 110, s. 3–22; Ernst Van Alphen, *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna*, przeł. Łukasz Zaremba, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 72–87; Katarzyna Bojarska, Krzysztof Pijarski, *Artysta jako archiwista*, „Obieg”, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5646>, dostęp: 3.06.2025; *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego*, red. Ewa Manikowska, Izabela Kopania, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014; *The Archive as a Project. Archiwum Jako projekt*, red. Krzysztof Pijarski, Fundacja Archeologia fotografii, Warszawa 2011.
- 14 Zob. np. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-fictional-writer-profiles-fictional-artist-1969-11102/>, dostęp: 6.05.2025.
- 15 Wątek fikcjonalnego utworu znajdziemy chociażby w twórczości Franza Reizensteina, brytyjskiego kompozytora urodzonego w Niemczech, który wyemigrował po dojściu do władzy nazistów. W roku 1958 Reizenstein przygotował utwór *Let's Fake an Opera or the Tales of Hoffnung* na festiwal organizowany przez rysownika i tubistę amatora Gerarda Hoffnunga. Hoffnung Music Festival opierał się na ironii i wspólnocie muzycznej wiedzy pomiędzy organizatorami, muzykami oraz publicznością. Dlatego utwór Reizenstiena utkany był z cytatów i odniesień do innych tekstów kultury. Za inny przykład podobnej strategii – już w obrębie muzyki wysokiej – można uznać wczesne kompozycje Mauricia Kagela, inspirowane literackimi opisami utworów, na przykład u Prousta.
- 16 Szerzej na ten temat zob. np. Antoni Michnik, *Wymyślanie awangardy*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9067-wymyślanie-awangardy.html>, „Dwutygodnik.com” 2020, nr 289, dostęp: 6.05.2025.
- 17 Na temat *Unbreakable line. Hinged Waist* zob. <http://milker.org/unbreakablelinehingedwaist>, dostęp: 6.05.2025. Na temat *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS / AND JUMP FROM GOLDEN GATE BRIDGE* zob. Antoni Michnik, *Zamieszkując własne ścieżki – o twórczości Antona Lukoszeviera*, [w:] *Nazwaliśmy to utopią. Rozmowy i eseje o muzyce współczesnej. Sacrum Profanum* 2019, red. Jan Topolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019, s. 60–69.
- 18 Tekst opublikowano wraz z dwiema odpowiedziami autorstwa przywoływanych przez Walshe jako reprezentanci nowego nurtu Jamesa Saundersa i Matthew Schlomovitz.
- 19 Jennifer Walshe, *Nowa dyscyplina*, przeł. Agata Klichowska, „Glissando” 2017, nr 29, s. 79.
- 20 Zob. Harry Lehmann, *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*, przeł. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, Piotr Wojciechowski i Monika Zamecka, „Glissando” 2014, nr 22, s. 88–105.
- 21 Na temat postinternetowego wymiaru twórczości Walshe zob. np. Jan Topolski, *Awatary nowej muzyki*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7934-awatary-nowej-muzyki.html>, „Dwutygodnik.com” 2018, nr 242; Monika Pasiecznik, *Jennifer Walshe – kameleon muzyki nowej*, „Glissando” 2017, nr 29, s. 75–78.
- 22 <https://www.cmc.ie/features/short-history-grupat>, dostęp: 6.05.2025. Walshe nieraz podkreślała, że jednym z impulsów do realizacji działań pod szyldem Grúpat były nowe granty na rozwój irlandzkiej kultury, które umożliwiły zaproponowanie projektów wykraczających poza napisanie kompozycji czy zorganizowanie festiwalu.
- 23 Zob. np. <https://www.musicworks.ca/featured-article/profile/jennifer-walshe-spins-fine-tale>, dostęp: 6.05.2025.
- 24 <https://paintingintext.com/2018/10/18/making-history-jennifer-walshe/>, dostęp: 6.05.2025.
- 25 Rob Casey, *Aisteach: Jennifer Walshe, Heritage, and the Invention of the Irish Avant-Garde*, „transposition” 2019, nr 8, <https://journals.openedition.org/transposition/3110>, dostęp: 6.05.2025.
- 26 Jennifer Walshe, John Berndt, Felicity Ford, Panos Ghikas, Paul Gilgunn, Stephen Graham, Majella Munro, Simon O'Connor, Ríán O'Rahallagh, Nick Roth, Benedict Schlepper-Connolly.
- 27 O'Brien został zresztą nieformalnie wtórnie włączony do projektu pod jednym ze swych pseudonimów.
- 28 <https://gilgunn.org/portfolio/here-we-are-now-2018/>, dostęp: 6.05.2025.
- 29 <https://journalofmusic.com/criticism/everything-strange>, dostęp: 6.05.2025.
- 30 Zob. komentarz Walshe na temat konceptualnego wymiaru projektu: „Pozamuzyczny aparat służy temu, by nastawić ludzi na określony rodzaj słuchania, określony rodzaj zaangażowania, które zachęca do refleksji. Cały ten intermedialny aparat jest w służbie dźwięku”; J. Walshe, (Some) Notes..., dz. cyt.
- 31 Timothy Diovanni, *Inventing the Past, Reimagining the Future: Remembrance of Irish History in Aisteach*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2020, t. 15, s. 87.
- 32 Михаил Гольдштейн, *Записки музыканта*, Possev Verlag, Frankfurt/Main 1970, s. 65–87.
- 33 <https://journalofmusic.com/news/when-we-think-about-ireland-what-do-we-want-included-dataset-jennifer-walshe-world-premiere-her>, dostęp: 6.05.2025.
- 34 A także podważając status wybranych tekstów kultury, np. *Człowiek z Aram* (reż. Robert Flaherty, 1934) zostaje przedstawiony jako filmowa doku-fikcja, a nie film dokumentalny.
- 35 Wątek ten porusza w tekście poświęconym Aisteach Rob Casey. Tekst trzeba jednak czytać ostrożnie, gdyż sporo w nim literówek, włącznie z błędnie – choć być może fortunnie – przywoływaną kategorią „autoryzowanego dyskursu dziedzictwa” (*Authorised Heritage Discourse*, AHD) Lajaurane Smith. Casey rozwija skrót jako „dyskurs autentycznego dziedzictwa” (*Authentic Heritage Discourse*). Zob. R. Casey, *Aisteach...*, dz. cyt.; Laurajane Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, London–New York 2006, s. 28–43, 87–112.
- 36 Zob. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, Harvard University Press, Cambridge 1995; por. Hugh Trevor-Roper, *Górska tradycja Szkocji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, dz. cyt., s. 25–51, zwłaszcza 25–30.
- 37 E. Hobsbawm, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 17.
- 38 Zob. T. Diovanni, dz. cyt., s. 93.
- 39 <https://www.aisteach.org/?p=152>, dostęp: 6.05.2025.
- 40 [b. a], *Army tests new riot weapon*, „New Scientist” 1973, t. 59, nr 684, s. 684; Robert Rodwell, „Squawk box” technology, tamże, s. 667–668; tegoż, *How Dangerous is the Army's squawk box?*, „New Scientist” 1973, t. 59, nr 865, s. 730. Zob. również Carol Ackroyd i in., *The Technology of Political Control*, Pluto Press, London 1980, s. 223–224. Współcześnie dominuje wyrażony tam pogląd, że choć rząd brytyjski kupił w roku 1973 trzynaście zestawów tego typu, to ostatecznie nie zostały one użyte.